

## «ПАМЯТЬ ЖАНРА» КАК ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА (к истории вопроса)

### 1.

Понятие «памяти жанра», введенное в научный обиход М. М. Бахтиным более двадцати лет назад, в 1963 г., в первом переиздании его книги о поэтике Ф. М. Достоевского, до сих пор, и особенно в последнее время, порождает многочисленные споры и разнообразные толкования. Так, А. П. Чудаков полагает, что «явление «памяти жанра» — наименее подтвердившаяся пока из всех теорий Бахтина»<sup>1</sup>. Напротив, Вяч. Вс. Иванов считает «введение понятия памяти жанра как узлового в исторической поэтике... выдающимся достижением М. М. Бахтина, которому удалось тем самым снять противоположение исторической и синхронической поэтики»<sup>2</sup>. Высказывалась и такая точка зрения, согласно которой «память жанра» — это научная метафора, подобная метафорам типа «Онегин» — энциклопедия русской жизни», и поэтому она «никогда не может быть однозначно опровергнута. Ее надо оценивать иначе — по степени научной эффективности в исследовании конкретных жанров»<sup>3</sup>.

Так что же перед нами: научное понятие или метафора, реальное явление или фантом? Ситуация осложнена еще и тем, что, с одной стороны, те основополагающие исследования Бахтина, в которых, прежде всего на произведениях Достоевского, разрабатывается концепция «памяти жанра», не раз вызывали и вызывают критические упреки в том, например, что «понятие мениппеи так же, как и понятие карнавализации, отдаляет от нас Достоевского, лишает его исторической сущности, трагичности»<sup>4</sup>. А с другой стороны, в работах В. В. Кожина, Г. Д. Гачева, В. Н. Турбина, И. П. Смирнова и некоторых других ученых, плодотворно разра-

<sup>1</sup> Чудаков А. П. Нужны новые категории // Лит. обозрение. 1979. № 7. С. 38.

<sup>2</sup> Иванов В. В. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Т. 4. С. 11.

<sup>3</sup> Новиков Вл. Гипотеза и метафора // Лит. обозрение. 1979. № 7. С. 43.

<sup>4</sup> Шкловский В. Б. Тетива: О несходстве сходного. М., 1970. С. 296. Ближайший к этому взгляд на бахтинскую концепцию изложен в кн.: Чернец Л. В. Литературные жанры. М., 1982. С. 87—88.

батывающих теоретические идеи М. М. Бахтина, генетический подход к жанровым проблемам нередко оборачивался произвольностью сопоставлений; родство между «старым» и «новым» жанрами зачастую устанавливалось без достаточной аргументации, иной раз на основе случайных, внесистемных совпадений.

Чем объяснить столь сложную судьбу одной из центральных научных идей М. М. Бахтина? Может быть, тем, что теория «памяти жанра» не изложена в трудах этого ученого развернуто, подробно (как, например, теория романного слова или концепция карнавальной культуры), а лишь заявлена, открыта, и, что особенно существенно, представлена не столько эксплицитно, сколько имплицитно, в конкретных жанровых анализах?

— В сущности, бахтинская концепция «памяти жанра» сконцентрирована в широко известной формуле: «Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, «вековечные» тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики. Правда, эта архаика, так сказать, сохраняется в нем только благодаря постоянному ее обновлению, осовремениванию. Жанр всегда и тот и не тот, всегда стар и нов одновременно. Жанр, возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы, в каждом индивидуальном произведении данного жанра. В этом жизнь жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, т. е. способная обновляться. Жанр живет настоящим, но он всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Вот почему для правильного понимания жанра и необходимо подняться к его истокам»<sup>5</sup>.

Невозможно правильно понять сущность категории «память жанра», не учитывая лежащего в ее основе диалектического единства противоположностей: возвращения к древним истокам жанра и одновременно обновления архаической семантики. «Память жанра» может стать продуктивной и реальной «формулой» научного исследования лишь при четком различении и учете взаимодействия этих двух сторон. Во всяком ином случае понятие «память жанра» растворяется в категориях истории жанра, жанрового генезиса и т. п.

Но как тогда понимать мысль Бахтина о жанре — «представителе творческой памяти в процессе литературного развития», жанре, который «по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, «вековечные» тенденции развития литературы?

Едва ли правомерно говорить о том, что жанр — категория более стабильная и менее подвижная по сравнению с любым другим элементом художественной системы. История развития жанра ни

---

<sup>5</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 178—179.

сложностью, ни динамикой не уступает, скажем, истории становления тех или иных стилевых форм или же историческому пути определенного творческого метода. С этой точки зрения не только за жанром, но и за любой категорией поэтики стоит огромный, многовековой опыт эстетического освоения действительности; и в этом смысле мы вправе говорить и о «памяти» стиля, и о «памяти» сюжетного мотива, детали и т. п.

Специфику собственно жанровой «памяти», думается, будет трудно определить, если ограничиться рамками «внутреннего» развития художественных форм. Разгадка феномена «памяти жанра» находится на границе жизни и искусства, в точке перехода жизни в искусство. Именно этот аспект «памяти жанра» акцентирует в своем определении М. Я. Поляков. «Память жанра, — пишет он, — это припоминание о типах столкновений различных эпох, устоев и их выражения в бытовом и психологическом изображении поведения человека, о самих типах построения художественного образа этого поведения. Но эти типы изображения междучеловеческих связей вместе с тем хранят в себе остаточные явления предыдущих периодов, более того, в произведении наличествует сопоставление того, что было (как идеала или антиидеала), и того, что есть»<sup>6</sup>.

Жанровые воззрения М. М. Бахтина не образуют единой теории жанра. Но в концепциях жанра, которые он высказывал в разное время, непременно присутствует идея принципиальной ориентации жанра на реальность («тематической ориентации жанра», как говорит автор книги «Формальный метод в литературоведении»<sup>7</sup>), мысль об обязательной вовлеченности жанра — хотя бы, на первичной стадии развития — в процессы жизни; представление о глубокой связи жанровых форм с формами, пограничными жизни и искусству одновременно: будь то речевой акт (разумеется, в понимании Бахтина), или же ритуал, обряд, такой, например, как карнавал<sup>8</sup>.

М. М. Бахтин ставил вопрос и о том, что именно вбирает жанр из породивших его форм действительности, что именно в них приобретает, по выражению ученого, «жанрообразующее значе-

<sup>6</sup> Поляков М. Я. В мире идей и образов. М., 1983.

<sup>7</sup> Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928. С. 179.

<sup>8</sup> В этом смысле М. М. Бахтин прямо продолжает русскую филологическую традицию (а отнюдь не естественно-научную, как полагает А. П. Чудаков), идущую от А. Н. Веселовского, А. А. Потебни к такому, например, крупному ученому советского времени, как И. Г. Франк-Каменецкий, традицию, связанную с изучением того архаического мировоззренческого опыта, который отложился во всех элементах художественной формы, вплоть до самых мельчайших: в эпите, сюжетном мотиве (А. Н. Веселовский), в слове (А. А. Потебня), в метафорах, риторических оборотах (И. Г. Франк-Каменецкий).

ние»? Очень существенным представляется высказывание Бахтина из внутренней рецензии на книгу Л. Е. Пинского «Шекспир» (1971): «Общеизвестно, даже стало трюизмом, что античная трагедия и средневековые действия произошли и развились из древних религиозных обрядов... Но важно в этом развитии следующее: отпадение религиозного осмысления сделало возможным свободное художественное творчество в драме, но обрядовость как совокупность определенных формальных особенностей сохранилась и на светском этапе развития. Эти черты обрядовости: всемирность, всевременность, символизм особого рода, космичность — получили художественно-жанровое значение (выделено мной. — М. Л.)»<sup>9</sup>.

Вновь перед нами идея, не обретшая продолжения и детальной разработки в трудах М. М. Бахтина. Но примечательно, что с ней глубоко перекликаются современные представления о жанре, складывающиеся во многом с учетом опыта М. М. Бахтина и коллективно разрабатываемые такими учеными, как Д. С. Лихачев, В. В. Кожин, Г. Д. Гачев, И. П. Смирнов, Н. К. Гей, М. Я. Поляков, Е. М. Медетинский. Пожалуй, наиболее цельно концепция, объединяющая комплекс современных жанровых идей, представлена в исследованиях Н. Л. Лейдермана. Согласно этой концепции, «смысл жанровой структуры в целом... состоит в создании некоей образной «модели» мира, в которой все сущее обретало бы свою цель и свой порядок, сливалось бы в завершенную картину бытия, свершающегося в соответствии с неким общим законом жизни». В этом заключена сущность жанровой завершенности и художественной целостности. Каждый и любой жанр, по мысли исследователя, представляет собой «теоретический инвариант построения произведения искусства как образа мира, особый тип мирообразующей структуры»<sup>10</sup>.

Исходя из этой концепции, Н. Л. Лейдерман предполагает, что «память жанра» — это тот художественный закон, который обязывает писателя при создании произведения вводить свой опыт, свой замысел, свою идею в связь с «целой жизнью» и структурно закреплять эту связь в своем, новом жанре (...). Упорядочение и оформление нового взгляда на действительность жанром представляет собой его проверку мирообъясняющей семантикой окаменевшей в жанре, оценку тем, насколько этот взгляд органичен целому миру, своеобразной моделью которого является жанровая структура»<sup>11</sup>. Развивая эту гипотезу, логично будет предположить, что актуализация архаической жанровой семантики принципиально важна для изучения именно благодаря своей способности резко

<sup>9</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 412.

<sup>10</sup> Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. Свердловск, 1987. С. 18, 21.

<sup>11</sup> Там же. С. 18—19.

увеличивать емкость и глубину нового жанра, включая в его художественный мир свой «миромоделирующий потенциал, свой особый масштаб действительности со своим определенным «ценностным центром».

## 2.

Что же такое архетип жанра? Что представляет собой та первичная жанровая семантика, которая отпечаталась в жанровой форме? Откуда приходит и как возникает жанровый первообраз? Все эти вопросы неразрывно связаны с более крупным вопросом — о происхождении жанра.

Развивая мысль о непосредственной связи художественных форм с формами, в которых осуществляется то или иное жизненное явление, А. Н. Веселовский писал о возникновении жанра из традиционных, этикетных для определенных ситуаций речевых оборотов, стилистических клише. Так он, в частности, видел начало жанра лирической песни в эмоциональных кликах древнего хора, в формулах параллелизма, приветов, обращения к милому и т. п. («из них и вокруг них вырастает песня»<sup>12</sup>). О жанре как порождении тропа продолжают говорить и теперь. Здесь следует назвать работы М. Я. Полякова и И. П. Смирнова. Так, И. П. Смирнов утверждает, что «архетипической» природой обладают совокупности тропов, составляющие основу литературных жанров<sup>13</sup>. Более убедительна точка зрения А. А. Потебни, который рассматривал синекдоху или метафору лишь как аналоги тому типу «иносказания», который воплощен в структуре жанра<sup>14</sup>.

Во многом от идей Потебни, рассматривающего слово как поэтическое произведение и подчеркивающего, что «все свойства поэтического произведения находят соответствие в свойствах слова»<sup>15</sup>, отталкивается бахтинская концепция «речевого жанра» как источника и составного элемента более сложных единств литературных жанров<sup>16</sup>.

Собственно, между гипотезами происхождения жанровых форм, с которыми мы встречаемся у А. Н. Веселовского, А. А. Потебни и М. М. Бахтина, нет резких границ. Во всех этих концепциях в качестве «зародыша» жанровых форм рассматриваются «элементарные частицы» художественного творчества — слово, троп, стилистический оборот. Причем обязательно это те элементы,

<sup>12</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 281.

<sup>13</sup> Смирнов И. П. Вопросы художественной преемственности: (Литература нового времени в ее соотношении с древнерусской литературой и фольклором): Автореф. дис. ...д-ра филол. наук. М., 1978. С. 8.

<sup>14</sup> См.: Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 342—367.

<sup>15</sup> Там же. С. 537.

<sup>16</sup> См.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 250—296.

которые в равной мере принадлежат и сфере жизненной реальности.

Наиболее развернутое и, что самое главное, — исторически обоснованное воплощение эта научная традиция нашла в концепции жанрового генезиса, выдвинутой представителями «палеонтологической школы», яфетидологами, а среди них в первую очередь, конечно же, О. М. Фрейденберг.

Среди многочисленных научных школ 20—30-х гг. своеобразие и новаторство «палеонтологической» состояло в том, что Б. В. Казанский назвал «открытием новой стороны литературных явлений — семантики. Только с этой стороны, — писал он, — становится возможным понимание сюжета в отношении его содержания и формы, как общественно-исторического явления. Подлинная история сюжета протекает в его семантике, ибо морфология, говоря лингвистически, подчинена «этимологии»<sup>17</sup>. Проблема содержательности художественных форм, оказавшаяся в центре научных споров 20-х гг., была поставлена яфетидологами во главу угла. И что еще более важно: всей своей деятельностью эти ученые целенаправленно утверждали плодотворность генетического подхода к поискам семантики форм и вообще к наиболее фундаментальным вопросам литературы.

Конкретизируя эти опорные методологические установки «палеонтологического анализа» на жанровом материале, О. М. Фрейденберг в работах «Поэтика сюжета и жанра» (1936) и «Лекции по введению в теорию античного фольклора» (1941—1943) рассматривала в качестве исходного первоэлемента так называемую «первобытную метафору». Первобытная метафора, по Фрейденберг, категория прежде всего мировоззренческая, эта единица «непосредственной формы познавательного процесса, вскрывая ее, мы вскрываем, как первобытный человек представлял себе объективный мир»<sup>18</sup>. Специфика первобытной метафоры такова, что обеспечивает, во-первых, абсолютную универсальность мировосприятия, иллюзию полного отсутствия всякой редуцированности в отражении реальности. В силу неразделенности субъекта и объекта в первобытном сознании вообще, первобытная метафора обеспечивает совпадение микрокосма и макрокосма. Поэтому «ни одна мифология не является в конечном счете чем-нибудь иным, кроме космогонии»<sup>19</sup>, т. е. всегда охватывает весь мир, космос в его происхождении и развитии.

Во-вторых, мир сквозь призму первобытных метафор выглядит

---

<sup>17</sup> Казанский Б. В. Античные аспекты сюжета Тристана и Исольты // Тристан и Исольта: От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Африевразии / Под ред. акад. Н. Я. Марра. Л., 1932. С. 120.

<sup>18</sup> Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 28.

<sup>19</sup> Там же. С. 53.

ритмичным, это всегда «космос-гармония»<sup>20</sup>. Причина в том, что три основных выделенных Фрейденберг метафоры: рождения, еды и смерти — семантически повторяют и легко перетекают друг в друга. В этих взаимопереходах воплощена центральная мировоззренческая идея мифа — идея **круговорота**, непрерывного цикла бытия. Первобытные метафоры таким образом организуют **единство** видения мира, причем единство не статическое, а **динамическое**, находящееся в бесконечном потоке. «Точки нет, остановки и завершения нет. «Все течет». Даже враг есть друг, я сам, даже смерть — бессмертие»<sup>21</sup>. Это, в сущности, своеобразная стихийная диалектика.

Выраженное в системе первобытных метафор мироощущение, по мысли Фрейденберг, «накинет сетку на всю картину мира для долгих тысячелетий исторического мышления и удержит его в готовых формах и в слове, и в ощущении, и во всех видах идеологии»<sup>22</sup>. Именно в этом смысле О. М. Фрейденберг называет представления, воплощенные в дометафорах, **архетипами**.

Жанры в концепции О. М. Фрейденберг помещены в ряд «готовых» форм», в которых окаменела первобытная картина бытия. «Метафорами оформляются и жанры, — утверждает ученый и далее выделяет, — **структура которых представляет собой архаическое осмысление мира**, выраженное путем ритма, слова или действия в вещи или сюжетном мотиве»<sup>23</sup>.

О. М. Фрейденберг показывает, как одни и те же метафоры, по-разному оформленные, дают начало большому количеству многообразных жанровых форм. А поскольку структура разных жанров восходит к одной и той же семантической модели, то, во-первых, возникает мысль об условности жанровых рубрик и отграничений («центральная для данной работы», — подчеркивает автор «Поэтики сюжета и жанра»<sup>24</sup>), а во-вторых, структура жанра отделяется от жанрового содержания, ибо у нее своя история, свое, исконное, семантическое наполнение<sup>25</sup>.

Как же осуществляется переход от такой сугубо семантической единицы, как первобытная метафора, к структуре жанров

<sup>20</sup> Там же. С. 56.

<sup>21</sup> Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра: (Период античной литературы). Л., 1936. С. 115.

<sup>22</sup> Там же. С. 255.

<sup>23</sup> Там же. С. 121.

<sup>24</sup> Там же. С. 9.

<sup>25</sup> «Структура античных жанров — самодовлеющее, самостоятельное явление. Она имеет собственную жизнь. У нее есть свое происхождение, независимое от литературы, и есть свое функционирование. Разумеется, мы можем с гневом назвать ее формализмом и уволить с работы. Но античность этого не услышит, а классик уже не сможет потребовать от нее самокритики. Таков факт...», — не без сарказма по поводу упрощенных теоретических концепций пишет О. М. Фрейденберг (Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. С. 14).

фольклора и античной литературы? «То, что на мифологической почве было содержанием, стало формой художественного произведения», — писал И. Г. Франк-Каменецкий<sup>26</sup>. Эта идея — одна из важнейших и наиболее продуктивных идей, выработанных и практически апробированных яфетидологической школой. В процессе трансформации мирообъемлющей семантики метафор принципиальное значение имеют два момента: первый — стабилизация и оформление метафор в первобытном обряде и мифологии; второй — кризис мифологического сознания, когда отталкивается и забывается содержательность мифа и остается только его структура как основа новых культурных форм, родившихся в соприкосновении с обрядом и мифом.

Возникает вопрос: сохраняет ли порожденный обрядом жанр мифологическую семантику «космоса-гармонии»? Большинство исследователей «яфетидологической школы» этим вопросом вообще не задавались. О. М. Фрейденберг давала на него противоречивые ответы.

В своем блистательном анализе античных трагедий и комедий она показывает, как в структуре жанра живет древний тип философско-эстетического мировосприятия. Характерно, что в анализах О. М. Фрейденберг наиболее насыщены архаической семантикой не столько внеструктурные элементы сюжета и жанра, непосредственно повторяющие ритуал, сколько устойчивые, опорные для структуры жанра элементы поэтики (такие, как перипетия в трагедии). В своем исследовании жанра трагедии О. М. Фрейденберг приходит к выводу о том, что архаическая семантика сохраняется в жанре — но не в конкретных образах, не в сюжетных мотивах, а как общий структурный принцип художественного мирозерцания. Но стоит только исследовательнице выйти за рамки античного периода (в статье «Три сюжета или семантика одного»), как ее «палеонтологический анализ» сразу же утрачивает семантическую наполненность. Возведение сюжетного мотива, общего для «Укрощения строптивой», «Дон-Кихота» и пьесы Кальдерона «Жизнь есть сон» к первобытной мифологеме свидетельствует лишь о живучести структурной схемы, формального приема, а не о преемственности миробраза.

Для самой О. М. Фрейденберг здесь нет противоречия. Во-первых, по мнению «палеонтологов», мифологическая семантика сохраняется только в произведениях, возникающих как результат непосредственного соприкосновения с ритуально-мифологическим комплексом, а в жанрах более поздних эпох архаическая семантика скрывается под слоем «стадиальных наслоений», от нее остаются только осколки, рудименты. Во-вторых, главную задачу

<sup>26</sup> Франк-Каменецкий И. Г. Итоги коллективной работы над сюжетом Тристана и Исольты // Тристан и Исольта: От героини любви... С. 269.



«палеонтологического анализа» яфетидологи и О. М. Фрейденберг в их числе видели лишь в том, чтобы по этим рудиментам восстановить систему первобытных «метафор». В этом смысле прав М. М. Бахтин, видевший ограниченность методики О. М. Фрейденберг в стремлении истолковать литературный материал «в основном в духе теорий дологического мышления»<sup>27</sup>.

Нетрудно убедиться в том, что сама идея «палеонтологического анализа» базируется на принципиальном отрицании тезиса о сохранении и тем более активности архаической жанровой семантики в художественных явлениях, отдаленных от мифа и обряда веками культурного развития. Правда, вопросы, соприкасающиеся с гипотезой «памяти жанра», безусловно, лежали на периферии научных исканий О. М. Фрейденберг, И. Г. Франк-Каменецкого, В. Я. Проппа. Что же касается основного направления исследований этих и других ученых, близких «яфетидологической доктрине», то разработанная ими концепция первобытной мировоззренческой модели, исходной художественной, и в частности — жанровой, семантики, отличающейся такими коренными чертами, как целостность, универсальность и гармоничность мировосприятия — ложится существенно необходимым звеном в самый фундамент теории «памяти жанра», раскрывая неповторимую сущность архаической жанровой семантики, во многом объясняя функциональную значимость последующих возвращений литературы к архетипам жанра.

### 3.

Проблема соотношения мифологии, ее семантики и структуры, с поэтикой литературных произведений как таковых стоит в центре исследования американской ритуально-мифологической школы, представленной в послевоенной науке такими учеными, как М. Бодкин, Н. Фрай, Р. Чейз, Д. Бидней, Ф. Уилрайт, Ф. Фергюссон. Наиболее цельное и убедительное воплощение концепция ритуалистов получила в трудах канадского ученого теоретика Н. Фрая, признанного главы этой школы.

Вглядываясь в выявленную Н. Фраем «фундаментальную структуру» литературы в ее отношении к мифологии, нельзя не удивиться тому, как тесно соприкасаются искания этого ученого с идеями советских «яфетидологов». Так, говоря о мифологической семантике, Н. Фрай приходит, в сущности, к тем же, что и О. М. Фрейденберг, опорным представлениям о мифологическом мировосприятии. По мнению Н. Фрая, конструктивными принципами, позволяющими мифу ассимилировать природное содержание, являются аналогия и тождество (те самые принципы отражения, которые

<sup>27</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 62.

лежат в основе «первометафор» О. М. Фрейденберг). Основным же содержанием очеловеченно-природного мифологического мира, по Н. Фраю, становится круг, цикл бытия: «Миф фиксирует конструктивный элемент природы — цикл: ежедневный, в восходах и заходах солнца, и ежегодный, в смене времен года, — соединяя его с циклом человеческой жизни, смерти и (по аналогии) возрождения»<sup>28</sup>. И если О. М. Фрейденберг полагала, что мифологическое мировосприятие «накинет сетку на всю картину мира для долгих тысячелетий исторического развития», то Н. Фрай последовательно развивает взгляд, согласно которому в мифе складывается наиболее обобщенная структура отражения действительности, остающаяся неизменной во всем многовековом словесном творчестве (миф поэтому определяется Н. Фраем как «абстрактная повествовательная модель»). Прежде всего это проявляется в том, что содержательные принципы мифа переходят в литературу. Тождество и аналогия претворяются в сравнение и метафору — основные поэтические тропы<sup>29</sup>. Мифологические циклы, по Н. Фраю, находят воплощение в литературных жанрах.

Но между «палеонтологическим анализом» О. М. Фрейденберг и «архетипической критикой» Н. Фрая есть весьма существенное различие. Если «палеонтологи», говоря о литературе, и в частности о жанрах нового времени, концентрируют внимание на фрагментах, осколках мифологического сознания в сложившейся на его основе культуре, то Н. Фрай создает такую жанровую концепцию, обоснованием которой является гипотеза о соотношении мифологии и литературы в целом.

Принципиальную важность Н. Фрай придает понятию «непрямого мифологизма», переноса (*displacement*) мифа в литературу. Здесь на первый план, наряду с уже названными закономерностями мифологической семантики, выдвигается следующий принцип мифологического миромоделирования: мифы всегда объединяются

---

<sup>28</sup> Frye N. *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*. N.-Y., 1963. P. 32. (Здесь и далее перевод с англ. мой. — М. Л.).

<sup>29</sup> Здесь вспоминаются исследования И. Г. Франк-Каменецкого, показавшего, как в особенностях поэтической речи произвольно воспроизводятся черты мифологического мышления и даже конкретные мифологемы (См.: Франк-Каменецкий И. Г. Вода и огонь в библейской поэзии // Яфетический сборник. М.; Л., 1925. С. 127—163; Он же. Растительность и земледелие в поэтических образах Библии и в гомеровских сравнениях // Язык и литература. Л., 1929. Т. 4. поэзии // Язык и литература. Л., 1932. Т. 8. С. 121—136). Близкие наблюдения встречаются в статьях С. М. Эйзенштейна, размышлявшего над тем, как в тропах современного поэтического языка повторяются основные законы первобытного мышления. Скажем, «часть вместо целого» — в синекдохе представление о растоворении человека в природе — в олицетворении, в сценах, подобных сцене бури при глубоком душевном смятении в «Короле Лире» (См.: Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 110—115).

в мифологию, замкнутый и цельный мир, где каждому мифу отведено свое место — причина тому в структуре мифа, всегда соотношенного с общим циклом бытия. Освобождаясь от религии, миф трансформируется в сказку, чисто художественную, фабульную форму, а с нее, по Н. Фраю, начинается история собственно литературного развития.

Н. Фрай подчеркивает, что именно «структура мифов позволяет им объединяться друг с другом»<sup>30</sup>. А сказка — первый жанр, относящийся уже не к мифологическому, а к фабульному опыту словесного творчества (по терминологии Н. Фрая), отличается от мифа социальной функцией, но не структурой. Следовательно — «сказки, обладая той же самой (что и мифы. — М. Л.) структурой, могут соединяться вместе»<sup>31</sup>.

Отсюда у Н. Фрая возникло положение о «литературной мифологии» — цельной «словесной вселенной», контуры которой обозначились и сформировались еще в мифологии: миф «перемещается в литературу, с той лишь разницей, что «литература более подвижна, чем миф, и заполняет мифологический универсум более полно»<sup>32</sup>.

Непрямой мифологизм — это, на наш взгляд, наиболее продуктивное понятие жанровой теории Н. Фрая. Отсюда вытекает концепция «тотальной истории литературы»<sup>33</sup> — единого процесса вырастания литературы на мифологическом фундаменте и единства литературы в ее «архетипической раме». Причем центральной подсистемой «тотальной истории литературы», и прежде всего процесса переноса мифа в литературу, является жанр. Не случайно в своей программной статье «Архетипы литературы» (1966) Н. Фрай формирует интересующую его проблему прежде всего с точки зрения жанра. «Перед нами проблема формального первоисточника произведения, проблема, глубоко входящая в вопрос о жанрах»<sup>34</sup>. И далее, более конкретно: «...если жанр имеет историческую природу, почему тогда жанр драмы возникает из средневековой религии путем, поразительно схожим с тем, каким драма развивалась из греческой религии многие столетия назад? Это скорее проблема структуры, чем природы жанра, и она предполагает, что могут быть архетипы жанров, так же, как есть архетипы образов»<sup>35</sup>.

Жанр является центральной категорией «тотальной истории литературы» прежде всего потому, что, по мнению ученого, имен-

<sup>30</sup> Frye N. The Secular Scripture: A Study of Romance. Haward Univ. Press., Cambridge (Mass.), 1976. P. 8.

<sup>31</sup> Ibid. P. 12.

<sup>32</sup> Ibid. P. 33.

<sup>33</sup> Frye N. Archetypes of Literature // Myth and Symbol: Critical Approach and Applications. Lincoln, 1963.

<sup>34</sup> Ibid. P. 90.

<sup>35</sup> Ibidem.

но в жанровую структуру перевоплощается содержание мифа той или иной части природно-человеческого цикла. В «литературном универсуме» именно жанры (как инварианты конкретных художественных миров) заполняют «пространство» мифов. Иными словами, сама система «литературного универсума», в которой данный жанр занимает определенное место, предопределяет художественную функцию этого жанра, а через функцию — его художественную структуру. Художественная структура в свою очередь повторяет и закрепляет (оформляя) содержание того мифа, который занимал эту «ячейку» в аналогичном мифологическом «универсуме». Следовательно, **изначальная жанровая семантика** в соответствии с концепцией Н. Фрая не утрачивается, а сохраняется в **новых жанрах** — прежде всего благодаря «суммарной» семантике художественной картины мира, в основе своей единой и для мифологии, и для литературных эпох. Такой взгляд следует из выдвинутой Н. Фраем концепции непрямого мифологизма. Вывод Н. Фрая не бесспорен, но, безусловно, значителен.

Однако в концепции есть серьезные изъяны. Принципиальный противник исторического подхода к литературе, Н. Фрай строит свою концепцию как универсальную теорию мифологии в ее отношении к литературе, вне времени и пространства. Даже обращаясь к творчеству конкретного художника (У. Блейка — «Пугающая симметрия», 1947; У. Шекспира — «Шуты времени», 1967), Н. Фрай рассматривает его творчество вне контекста исторического развития литературы, а лишь как специфическую, но поэтому и выпуклую иллюстрацию к тому или иному элементу его теоретической модели. Главная задача в этом случае — «различать специфику «мифоидности» каждого», по удачному выражению Е. М. Мелетинского<sup>36</sup>. Строя свою теорию на чисто умозрительных основаниях, опираясь при этом на литературный материал всех времен и народов, Н. Фрай доводит до логического завершения и свою концепцию переноса мифа в литературу.

Так он обосновывает понятие промежуточного звена между мифом и жанром — «повествовательных дожанровых элементов», «жанровых фабул», обозначая его термином «mythos». «Словесная имитация ритуала, — пишет Н. Фрай, — это миф, а повторяющееся действие в литературе — это фабула, иначе говоря, то, что Аристотель называет «mythos». Поэтому для литературоведения аристотелевский «mythos» и английское слово «миф» в сущности обозначают одно и то же»<sup>37</sup>. Н. Фрай говорит о фабулах, свойственных различным жанрам — о фабуле трагедии, комедии, готического романа. При этом он подчеркивает, что жанровые фабулы,

<sup>36</sup> Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 102.

<sup>37</sup> Frye N. Fables of Identity. P. 53.

будучи прямыми производными от мифа и обряда, также повторяют структуру мифологического цикла бытия и сами, уже в литературном универсуме, пребывают в постоянном циклическом движении<sup>38</sup>. Жанровые фабулы Н. Фрай характеризует как непосредственные архетипы жанров, которые, с одной стороны, осуществляют передачу художественной семантики от мифа к жанру, а с другой — предопределяют жанровое восприятие.

Жанровая фабула — единица чисто формальная, уже лишенная семантического универсализма мифа, и, понятно, что жанр, который, по логике этой концепции, представляет собой соответствующим образом организованный набор фабул, на такой универсализм уже не претендует. Но взгляд на жанр как на сугубо фабульную конструкцию вступает в противоречие даже с той концепцией жанра, которую сам же Н. Фрай развивает в «Анатомии критики», в главе «Риторическая критика»: теория жанров<sup>39</sup>.

Весьма существенный порок жанровых концепций Н. Фрая — фактический отказ от категории историко-литературного развития, направленного к постоянной трансформации жанровых структур и их содержательности. В его концепции единственной формой движения конструктивных составляющих литературного универсума является круг, замкнутый цикл, но не спираль. Н. Фрай абсолютно не учитывает фактора обновления жанрового первообраза в течение жизни жанровой формы. Для него «художественная форма не может идти от жизни; она идет только от традиции и, в конечном счете, — от мифа»<sup>40</sup>. В итоге происходит схематизация плодотворных идей, лежащих в основе жанровой концепции, литературный материал при наложении на него этой жесткой умозрительной схемы обедняется и утрачивает свою историко-литературную специфику. По верному замечанию Р. Веймана, «исследуются не возможные мифологические формы, предшествовавшие литературе, а, наоборот, литературный мотив, фабула или действие определяется мифом, уподобляется ему, включается в него»<sup>41</sup>.

Однако учитывая (точнее, вычитая) отмеченные недостатки жанровой концепции Н. Фрая, необходимо выделить ее рациональное зерно, то новое, что было найдено и объяснено ученым в об-

<sup>38</sup> Вот, например, характерное высказывание Н. Фрая из его главной книги «Анатомия критики»: «Вершина естественного цикла — мир готического романа и аналогия неведения, нижняя половина — мир «реализма», аналогия опыта. Движение вниз — трагическое движение, колесо фортуны поворачивает от неведения к прозрению, а от прозрения к катастрофе. Движение вверх — комическое движение: от пугающих осложнений к счастливому финалу и обязательному допущению последующего «неведения», в котором все живут долго и счастливо» (Frye N. *Anatomy of Criticism*. Princeton; New Jersey, 1957. P. 159).

<sup>39</sup> Frye N. *Anatomy of Criticism*. P. 243—340.

<sup>40</sup> Frye N. *Fables of Identity*. P. 36.

<sup>41</sup> Вейман Р. История литературы и мифология. М., 1975. С. 254.

ласти, связанной с проблемами архаической жанровой семантики в долитературный и собственно литературный периоды. Во-первых, имея в качестве исходной точки концепцию мифа, близкую концепции «яфетидологов», Н. Фраю, в отличие от ученых этой школы, удалось доказать тот факт, что литература сохраняет в себе не только разрозненные мифологические рудименты, но целостную семантическую структуру мифологического универсума. Во-вторых, крайне существенно, что в его концепции жанровая форма выступает в качестве самого первого и наиболее емкого хранителя мифологической семантики: ведь именно в жанре находит формальное воплощение центральный структурный закон мифологического мироздания — закон кругооборота бытия. И, наконец, в-третьих, Н. Фрай выдвинул глубоко оригинальную и, пожалуй, наиболее убедительную из многих существующих на этот счет гипотез — концепцию системного переноса мифологической семантической модели на художественное сознание литературных эпох, концепцию, связывающую передачу архаической жанровой семантики с типологическим родством функций данного мифа в мифологической картине мира и данного жанра в структуре художественного сознания, и (добавим от себя) данной историко-литературной эпохи.

Итогом проделанного анализа научных концепций, связанных с проблемой «памяти жанра», может быть рабочее определение этой научной категории: память жанра — это не готовая концепция действительности, окаменевшая в художественной структуре древнего жанра, а обобщенный аксиологический тип построения образной модели мира, который, обновленный взаимодействием со всей художественной картиной мира, созданной системой жанров данной эпохи, актуализируется в мироздании «нового» жанра, направляя художника прежде всего на осмысление определенных жанровой традицией ценностных отношений между человеком и действительностью<sup>42</sup>.

**А. В. МАРКИН**  
Уральский университет

## **ДРУЖЕСКОЕ ПОСЛАНИЕ 1780—1820 гг. И ТРАДИЦИИ АНАКРЕОНА И ГОРАЦИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Задачей настоящей статьи является анализ некоторых аспектов истории и поэтики дружеского послания, в частности, особой его разновидности — послания, написанного анакреонтическими раз-

<sup>42</sup> Подробное обоснование данного определения «памяти жанра» см.: Липовецкий М. Н. О чем «помнит» литературная сказка? Семантическое ядро историко-литературных модификаций жанра // Модификации художественных форм в историко-литературном процессе. Свердловск, 1988.